



L'expérience de la traduction littéraire : quelques observations

COMMUNICATION DE SIMON LEYS
À LA SÉANCE MENSUELLE DU 13 NOVEMBRE 1992

Monolinguisme ou polyglottisme ?

Certains écrivains manifestent de l'indifférence — voire même de l'hostilité pour tout ce qui n'est pas écrit dans leur langue. Roland Barthes déclarait dans une interview : « Je connais mal les littératures étrangères ; je n'aime vraiment que ce qui est écrit en français. » Dans un entretien de la *Paris Review*, Philip Larkin a exprimé des vues semblables, mais avec beaucoup plus de vigueur : ... *Question* : Dans une interview précédente vous avez dit que vous n'aviez d'intérêt pour aucune époque, hormis l'époque actuelle, ni pour aucune poésie, hormis celle qui est écrite en anglais. Est-ce là vraiment votre opinion ? Êtes-vous toujours de cet avis ?

Larkin : Mes vues n'ont pas changé. Je n'imagine pas comment on pourrait jamais savoir une langue étrangère suffisamment bien pour devenir capable de jouir de sa poésie. Les idées que les étrangers se font de la poésie anglaise sont horriblement primitives : Byron et Edgar Poe, et ainsi de suite... Et les Russes qui admirent Robert Burns !... À dire vrai, il me semble au fond que *les langues étrangères ne comptent pas* (foreign languages are irrelevant). Si ce machin en verre là-haut est une *window*, eh bien alors ce ne peut pas être une *Fenster*, ou une *fenêtre*, ou n'importe quoi d'autre. « Hautes fenêtres » (allusion à son fameux recueil de poèmes, *High Windows* — note de S. L.), bon Dieu ! Un écrivain ne peut avoir qu'une seule langue, *si la langue a pour lui vraiment de l'importance.* »

À l'opposé, on trouve de nombreux écrivains que les langues étrangères inspirent, stimulent et fascinent ; soit qu'ils en fassent des traductions littéraires (de Baudelaire à Pasternak, les exemples abondent), soit qu'ils s'essaient eux-mêmes à créer dans une langue d'emprunt (voyez les poèmes français de T. S. Eliot et de Rilke, les poèmes anglais de Pessoa¹). Il y a aussi le phénomène des écrivains bilingues — Becket, Julien Green (encore que le second n'ait rien créé dans sa langue maternelle, et ait confié à d'autres le soin de traduire ses romans en anglais). Enfin et surtout, il y a le cas particulièrement intéressant des écrivains qui ont adopté une nouvelle langue, ou qui ont changé de langue (Conrad, Nabokov, Cioran...).

Mais l'opposition entre monolingues et polyglottes est peut être artificielle. Au fond, on peut se demander si les deux camps ne sont pas finalement animés par un souci identique. C'est la même passion qui enferme Larkin dans sa langue, et qui chasse Cioran de la sienne : pour l'un comme pour l'autre, précisément, « la langue a vraiment de l'importance ». Là dessus, Cioran a involontairement jeté une curieuse lumière. Au cours d'un rare entretien qu'il accorda un jour à une revue grecque, il se mit à vilipender le roumain et à célébrer le français : selon lui, le roumain était une langue molle, visqueuse, avachie, débraillée — tandis que le français avait de la tenue, de la rigueur, de la discipline. Quelles que puissent être objectivement les caractéristiques respectives des deux langues, il est évident que Cioran — à son insu — opposait simplement la distance et la majesté marmoréenne d'une langue étrangère, à l'intimité moite et interlope d'une langue familière. Un écrivain peut tirer sa force de la résistance que lui oppose le langage : Anthony Burgess a remarqué que l'anglais de Conrad s'était relâché comme il lui devenait plus familier — paradoxalement, c'est quand Conrad savait moins bien l'anglais qu'il l'écrivit le mieux. Henri Michaux a une façon unique de manipuler le français : on dirait que les mots sont pour lui autant de corps étrangers, qu'il tourne, retourne, renifle, et dont il ne finit pas de s'étonner : à l'ébahissement d'un de ses interlocuteurs, il confessa un jour toute la peine qu'il avait à écrire dans ce

¹ Ces derniers ont fait l'objet d'une intéressante étude de Georges Thinès « Les poèmes anglais de Fernando Pessoa », *Bulletin de l'Académie royale de langue et de littérature françaises*, Tome LXVII - 3-4, p. 215-256.

qu'il ne pouvait considérer comme une langue maternelle² ! Nabokov se tient devant la langue anglaise comme un enfant émerveillé devant la vitrine d'un magasin de jouets : il jongle et joue avec les mots comme avec un prodigieux bilboquet bariolé. Si, pour un écrivain, perdre sa langue est un cauchemar affreux, en acquérir une autre peut aussi constituer le plus miraculeux des cadeaux.

Écrivains et philologues

La traduction littéraire (qui me tient fort à cœur : j'y ai consacré une bonne moitié de mon activité) est une question objectivement importante, et qui nous concerne tous — sinon nécessairement comme producteurs, au moins comme consommateurs. Je n'ai nullement l'ambition de vous proposer ici une théorie générale de la traduction ; je voudrais seulement vous soumettre quelques réflexions inspirées par une assez longue pratique du métier. Mais il faudra me pardonner le décousu de mes propos.

Il est particulièrement heureux que notre Académie rassemble écrivains et philologues, consacrant ainsi l'union naturelle, nécessaire et bénéfique qui devrait toujours lier leurs disciplines respectives. Le divorce de la littérature et du savoir est une plaie de notre époque et un aspect caractéristique de la barbarie moderne où, la plupart du temps, on voit des écrivains incultes tourner le dos à des savants qui écrivent en charabia.

Le sinologue anglais David Hawkes — admirable traducteur de la littérature chinoise — n'a pu s'empêcher de maudire certains confrères philologues : « trop souvent, le philologue qui détient la clé de la chambre aux trésors, trahit sa mission en transmutant l'or en déchet. » Mais il ajoutait : « la querelle entre poètes et philologues sur le problème de la traduction est un phénomène relativement récent. Jusqu'au dix-huitième siècle, presque toutes les traductions anglaises étaient bonnes, peut-être parce que les savants étaient des gens éduqués. » On peut faire la même observation dans le domaine français. Les

² À Jacques Brosse qui lui disait avoir écrit sans effort le compte-rendu d'une expérience psychanalytique, Michaux rétorqua avec envie : « Ah, vous évidemment ce n'est pas la même chose, vous écrivez dans votre langue maternelle ! — Vous n'allez tout de même pas me dire qu'on ne parle pas le français à Namur ? — Ce n'est pas le français qu'on y parle, mais le wallon ! » (J. Brosse, *Les grandes personnes*, Laffont, Paris, 1988, p. 338).

traductions anciennes sont presque toujours écrites avec élégance, tandis que trop de traductions modernes reflètent la maladie de nos universités où, maintenant, il semble qu'on s'occupe moins de former des humanistes, que de produire des « brutes spécialisées ».

Traduction : œuvre d'amour et objet de luxe

En toute justice, il faut remarquer aussi que ce n'est pas toujours la seule inculture qui vicie les traductions modernes. Beaucoup de traducteurs travaillent dans des conditions matérielles qui les condamnent à faire de la mauvaise besogne, si compétents et doués qu'ils puissent être par ailleurs. Il est simplement *impossible* de produire des traductions littéraires satisfaisantes lorsqu'on doit pratiquer cette activité comme un gagne-pain. Si talentueux que soit le traducteur, s'il traduit pour vivre, il lui faut constamment choisir : ou bien bousiller l'ouvrage, ou bien mourir de faim. Une bonne traduction est à la fois œuvre d'amour et objet de luxe. Traduire, c'est poursuivre une passion (parfois coûteuse !) — ce ne saurait constituer une activité rentable.

Pardonnez-moi d'invoquer ici mon expérience personnelle : de toutes les traductions que j'ai faites, celle qui me tient le plus à cœur, car elle m'a coûté le plus de peine et donné le plus de joie, c'est la traduction d'un classique de la littérature américaine, *Deux années sur le gaillard d'avant*, de R. H. Dana (1840). J'ai récrit trois fois mon manuscrit, et l'ai gardé dix-huit ans sur le métier. Bien que ma version française ait finalement reçu un accueil favorable de la critique et du public, je me suis une fois amusé à faire un petit calcul, mettant en regard le montant de mes droits de traducteur et le nombre d'heures investies dans cet ouvrage : il est évident que n'importe quel emploi de balayeur de rues ou de veilleur de nuit est cent fois mieux rémunéré. Arthur Waley, traducteur de génie (ses traductions de la poésie chinoise ont exercé une influence notable sur la vie littéraire anglaise de la première moitié de notre siècle) a bien décrit les affres de notre tâche : « il m'est arrivé de me remettre des centaines de fois, pendant des heures, devant des passages *dont je comprenais parfaitement le sens*, et pourtant ne parvenais pas à voir comment il aurait fallu les rendre en anglais. » Tous les traducteurs sont constamment confrontés à cette cruelle situation, mais ceux

d'entre eux qui sont astreints à la production quotidienne d'un certain nombre de lignes et de pages pour assurer leur subsistance, ne peuvent se permettre le luxe de poursuivre cette obsédante recherche de l'unique solution naturelle et parfaite : le temps presse, il leur faut constamment couper court et se rabattre, la mort dans l'âme, sur des compromis boiteux.

L'homme invisible

Le paradoxe de cette tâche obstinée et harassante, c'est qu'en la poursuivant, le traducteur ne s'applique pas à parfaire un monument qui perpétuera la mémoire de son talent, mais au contraire il s'emploie à effacer toute trace de sa propre existence. On ne remarque le traducteur que lorsqu'il a échoué. Son succès est de se faire oublier. La recherche de l'expression naturelle et juste est la recherche d'une expression qui *ne sente plus la traduction*. Il s'agit de donner au lecteur l'illusion qu'il a directement accès à l'original. Le traducteur idéal est un homme invisible. Son esthétique est celle du verre à vitre. Si la fenêtre est parfaite, vous cessez de la voir, vous ne voyez plus que le paysage extérieur; ce n'est que dans la mesure où la vitre présente des défauts, que l'on redevient conscient de cette épaisseur de verre qui s'interpose entre le paysage et soi.

Traduction, substitut de la création (I)

Roland Barthes a remarqué quelque part « un écrivain créateur est un homme pour qui le langage est un problème ». Comme c'est souvent le cas avec Barthes, l'éclat de la formule est conquis au détriment de la rigueur intellectuelle.

En l'occurrence, le propos est à la fois étroit et trop large. *Trop étroit* : il y a des écrivains créateurs pour qui, justement, le langage n'est pas un problème — de Tolstoï à Simenon, la liste est longue des inventeurs de mondes et de personnages, qui écrivent dans une langue fonctionnelle, neutre, voire même pauvre. (Nabokov ne pardonnait pas à Dostoïevski sa prose plate et relâchée de roman feuilleton. Evelyn Waugh reprochait à son confrère et ami Graham Greene de se servir des mots sans égard pour leur poids spécifique et leur vie autonome, et de les manipuler comme une simple algèbre de sa pensée). On pourrait même dire que,

très souvent, la capacité d'invention et de création s'accompagne d'une certaine indifférence au langage, tandis qu'une attention extrême portée au langage peut, elle, inhiber la création.

Trop large : pour les traducteurs littéraires, c'est toujours le langage qui constitue le problème central, et cependant ils ne sont pas des créateurs. Mais la traduction est souvent un substitut de la création, elle en imite la démarche — comme le dit Maurice-Edgar Coindreau (le grand traducteur et introducteur en France de la littérature américaine moderne) « le traducteur est le singe du romancier. Il doit faire les mêmes grimaces, que cela lui plaise ou non³ ». La traduction a beau mimer la création, elle ne saurait prétendre au même statut — ou alors, si l'on devait parler de « traduction créatrice », ce ne pourrait être que dans un sens péjoratif — un peu comme on dit d'un comptable véreux qu'il pratique une « comptabilité créatrice ».

Substitut de la création (II)

Dans la correspondance de Jules Renard, il y a un passage qui devrait toucher tout écrivain car il décrit exactement l'angoisse permanente et inextinguible de la création : « Je devrais pourtant y être habitué, mais chaque fois qu'on me demande quelque chose, n'importe quoi, je suis troublé comme si j'écrivais ma première ligne. Cela tient à ce que je ne fais pas de progrès et que j'écris quand ça me vient, et que *j'ai toujours peur que ça ne vienne pas.* »

Quand cette anxiété se confirme et se fige en blocage, le travail de traduction, qui est une sorte de pseudo-crédation, peut devenir le refuge d'un écrivain. L'histoire littéraire nous en donne de nombreux exemples (Baudelaire, Valéry Larbaud...); non seulement la traduction, mais diverses autres activités parallèles peuvent remplir la même fonction — les adaptations théâtrales par exemple (Camus adaptant Faulkner...). On en trouve également des équivalents dans les autres arts : Chostakovitch parle dans ses mémoires de cette lancinante terreur de la stérilité, et donne diverses recettes pour empêcher l'inspiration de tarir : il souligne ainsi l'utilité des travaux de transcription orchestrale, par exemple — le

³ M. E. Coindreau, *Mémoires d'un traducteur* (entretiens avec Ch. Giudicelli), Gallimard, Paris 1974, 1992.

but est de conserver à tout prix une forme d'activité artistique, une imitation d'activité créatrice pour « amorcer la pompe », ou pour traverser le désert à la recherche d'une source nouvelle.

Substitut temporaire ou permanent de la création, la traduction est étroitement liée à la création, et pourtant elle est de nature différente : *c'est une inspiration artificielle*. Au lieu du « j'écris quand ça me vient et j'ai toujours peur que ça ne vienne pas », il y a maintenant une réconfortante certitude : c'est arrivé, c'est là ! On peut se mettre à sa table chaque matin à la même heure, on est assuré d'accoucher de quelque chose. Bien sûr, la qualité et la quantité de la production quotidienne pourront varier, mais le cauchemar de la page blanche est, lui, définitivement exorcisé. Du reste, c'est précisément cette rassurante garantie qui fondamentalement fait relever la traduction du domaine de l'artisanat plutôt que de celui de l'art. Si difficile que la traduction puisse parfois être, à l'inverse de la création, elle est fondamentalement *sans risque*.

Substitut de la création (III)

On ne peut vraiment bien traduire que les livres dont on aurait souhaité être soi-même l'auteur. Pour qu'une traduction littéraire soit inspirée et vivante, il faut que le traducteur soit habité par l'esprit de l'auteur, et qu'il arrive à s'identifier à lui. Il me semblerait impossible de bien traduire un homme pour qui l'on n'aurait ni sympathie, ni respect, ou avec qui on n'aurait pas de valeurs communes, ou dont l'univers intellectuel, moral, artistique et psychologique nous serait indifférent ou hostile. Il y a là une évidence que répètent tous les maîtres-traducteurs. Ainsi Coindreau : « un traducteur doit connaître ses limitations et ne pas s'attaquer à des ouvrages que lui-même n'aurait pas pu ou plus exactement, n'aurait pas aimé écrire. Traduire est un acte d'amoureuse collaboration. » Et Valéry Larbaud : « nous penserons toujours qu'une traduction dont l'auteur commence par nous dire dans sa préface, qu'il l'a faite parce que l'original lui a plu, a quelque chance d'être bonne. » Mais ensuite Larbaud va beaucoup plus loin, et il développe l'idée que la traduction est une sorte de plagiat sublimé. Selon lui, le premier mouvement de l'écrivain en herbe, c'est de plagier. (Malraux a souligné le même phénomène dans les arts plastiques, commentant par exemple la façon dont le jeune Rembrandt

imitait Lastman : « le génie commence par le pastiche »). Larbaud continue : « Ce n'est que plus tard, lorsque nous nous sommes aperçus qu'en règle générale nous n'aimons pas nos propres ouvrages, qu'il nous suffit d'aimer un poème ou un livre pour sentir profondément qu'il n'est pas de nous, — ce n'est qu'alors que nous faisons la différence du tien et du mien, et que le plagiat ne nous devient pas seulement odieux, mais impossible. Et pourtant il nous reste quelque chose de ce primitif instinct d'appropriation. Il demeure au fond de nous comme un des instincts vicieux de l'enfance, auquel le plein développement de notre caractère interdit tout réveil. »

Le contact du chef-d'œuvre communique une sorte de décharge électrique : rappelez-vous le cri fameux du jeune Corrège découvrant un chef-d'œuvre de Raphaël : « Anch'io son pittore ! » En littérature, selon Larbaud, il y a là un « instinct profond auquel répond la traduction, et qui fait, selon la valeur morale des individus, ou peut-être selon leur degré de puissance intellectuelle, les plagiaires ou les traducteurs ». La traduction est donc une sublimation de notre propension spontanée au vol et au plagiat : « traduire un ouvrage qui nous a plu, c'est pénétrer en lui plus profondément que nous ne pouvons le faire par la simple lecture, c'est le posséder plus complètement, c'est en quelque sorte nous l'approprier. Or c'est à cela que nous tendons toujours, plagiaires que nous sommes tous à l'origine⁴. »

Substitut de la création (IV)

Que la traduction soit un substitut de la création entraîne un corollaire : les traductions que choisit de faire un écrivain trouvent naturellement place dans son œuvre, aux côtés de ses ouvrages originaux. Il est légitime et pertinent d'inclure,

⁴ Valery Larbaud, *Sous l'invocation de saint Jérôme* Gallimard, Paris, 1973. Il est d'ailleurs significatif de noter que les grands créateurs témoignent souvent de beaucoup d'indulgence pour le plagiat. Martha Graham expliquait à un journaliste qui l'interviewait : « Écoutez, mon cher, nous sommes tous des voleurs. Mais au bout du compte nous serons seulement jugés sur ceci : qui avons-nous choisi de piller, et qu'en avons-nous fait. » Et T.S. Eliot : « Une des épreuves les plus révélatrices est la façon dont un poète emprunte. Les poètes débutants imitent, les poètes accomplis volent. Les mauvais poètes défigurent leurs emprunts, les bons poètes en font quelque chose de mieux, ou, au moins, quelque chose de différent. »

par exemple, dans une édition des œuvres complètes de Baudelaire, de Proust, de Larbaud ou de Lu Xun, les traductions qu'ils ont effectuées.

Le grand écrivain chinois moderne Zhou Zuoren qui a parsemé ses essais d'un vaste choix de traductions (classiques grecs, littérature japonaise classique et moderne, littérature anglaise) a développé cette idée : un écrivain peut décider de traduire divers textes pour donner forme à des choses qu'il avait en lui mais ne trouvait pas le moyen d'exprimer. C'est pourquoi il est approprié d'incorporer ces traductions dans un recueil de ses propres écrits. Il en va d'ailleurs de même pour les citations et les notes de lectures qu'accumulent certains écrivains — ce que les Anglais appellent un *Commonplace Book* (voyez par exemple celui de E. M. Foster, publié il n'y a guère — ou encore, le *Spicilège* de Montesquieu...). Mettez bout à bout les pages que vous avez copiées au fil de vos lectures : cet ensemble, sans qu'il contienne une seule ligne qui soit de vous, pourra parfois composer le meilleur portrait de votre esprit et de votre cœur. Ces mosaïques de citations ressemblent à un « collage » pictural : tous les éléments sont empruntés, mais leur ensemble forme une image originale.

Quelques problèmes techniques

Quand on traduit d'une langue étrangère en français, la question n'est pas tant de savoir cette langue étrangère, que de savoir le français. Ceci pourrait s'ériger en axiome : *s'il est préférable de comprendre la langue de l'original, il est indispensable de maîtriser la langue d'arrivée*. La formule ressemble à la fois à une plaisanterie et à un truisme — mais le fait est qu'on a vu des traductions qui étaient des chefs-d'œuvre littéraires (et qui exercèrent une influence considérable), et qui pourtant avaient été exécutées par des traducteurs ne sachant guère voire pas du tout — la langue de l'original : leur seule qualification était d'être de grands stylistes dans leur langue maternelle. Le cas le plus singulier et le plus illustre est sans doute celui de Lin Shu (1852-1924) — une figure très importante dans l'histoire littéraire de la Chine moderne. Sans savoir un seul mot d'aucune langue étrangère, Lin Shu traduisit près de deux cents romans européens, et ce massif de fiction étrangère contribua puissamment à transformer l'horizon intellectuel de la Chine à la fin de l'empire. Convalescent après une grave maladie, vers 1890, Lin Shu avait reçu la

visite d'un ami récemment revenu de France. L'ami lui parla d'un roman alors fort populaire en Europe, *La Dame aux camélias*, et lui suggéra d'en entreprendre la traduction. Ils collaborèrent de la façon suivante : l'ami racontait l'intrigue, et Lin Shu la transcrivait en chinois classique. Cette *Dame aux camélias* chinoise eut un succès prodigieux ; il faut dire qu'elle était très supérieure à l'original ; tout en étant d'une fidélité scrupuleuse au récit de Dumas fils, qu'elle reproduit paragraphe par paragraphe, phrase par phrase, son style est admirable de noblesse et de force concise — imaginez ce que deviendrait un roman feuilleton récrit dans le latin de Tacite ! (Mao Zedong recevant une délégation de sénateurs français, célébra devant ses visiteurs perplexes *La Dame aux camélias* comme le meilleur exemple du génie littéraire de la France : comme tous les intellectuels de sa génération, il avait lu la traduction de Lin Shu un demi-siècle plus tôt, et en avait gardé un souvenir ineffaçable). Encouragé par ce premier succès, Lin Shu continua sur sa lancée et poursuivit ses travaux de traduction avec des collaborateurs divers ; entièrement à la merci du savoir et des goûts inégaux de ceux-ci, il édifia une œuvre énorme et hétéroclite, traduisant pêle-mêle les géants de la littérature universelle — Hugo, Shakespeare, Tolstoï, Goethe, Dickens —, de bons auteurs du second rayon — Walter Scott, R. L. Stevenson, des écrivains populaires — Anthony Hope, Rider Haggard (pour lequel il développa une prédilection particulière), et puis aussi les chantres des nations opprimées — des Polonais, des Hongrois, des Serbes, des Bosniaques... et même notre Henri Conscience avec son *Lion de Flandre* !

En ce qui nous concerne ici, ce qu'illustre le fascinant cas de Lin Shu, c'est l'importance du style : l'art littéraire du traducteur peut suppléer même une radicale incompetence linguistique. Mais il s'agit évidemment là d'une situation extrême. N'empêche, on pourrait formuler une règle générale : si le traducteur est un vrai écrivain, même d'occasionnels contresens ne pourront ruiner son travail. Par contre, toutes les ressources de la philologie ne lui serviront de rien, si par ailleurs il écrit sans élégance. D'où, il résulte aussi que le meilleur traducteur est normalement celui qui traduit d'une langue étrangère dans sa langue maternelle — et non celui qui traduit de sa langue maternelle dans une langue étrangère. Un exemple : en anglais, les deux traductions les plus sérieuses des *Entretiens de Confucius* sont dues, l'une à Arthur Waley, l'autre à D. C. Lau. La traduction

Waley, relativement ancienne, contient quelques contresens assez carabinés et plusieurs interprétations discutables, mais elle est écrite dans un anglais admirable. La traduction Lau, plus récente, est philologiquement plus sûre, mais littérairement, on dirait qu'elle a été composée *sur* un ordinateur, *par* un ordinateur. L'honnête homme anglophone qui ne sait rien de Confucius fait mieux de l'aborder par le truchement de Waley : même s'il s'y trouve induit en erreur sur quelques points de détail, au moins découvrira-t-il que les *Entretiens de Confucius* est un beau livre — tandis que cet aspect essentiel risque bien d'échapper aux lecteurs de la traduction — par ailleurs plus rigoureuse de — Lau. De même, des germanistes ont sévèrement critiqué les traductions qu'Alexandre Vialatte avait faites de Kafka. Je veux bien croire que Vialatte a commis de nombreuses erreurs, mais quand je lis les nouvelles versions, rigoureusement correctes, qu'on veut maintenant substituer à ses traductions, il me semble que la vérité littéraire — plus fondamentale que l'exactitude philologique — demeure quand même du côté de Vialatte. Même si sa connaissance de l'allemand peut être fréquemment prise en défaut, sa compréhension du génie de Kafka, — de la nature essentiellement *drôlatique* de ce génie — est finalement garante d'une intuition plus juste du texte, intuition qui, à son tour, est servie en français par des moyens artistiques incomparables.

Nous rencontrons ici un& illustration de l'axiome primordial énoncé par saint Jérôme — le saint patron de notre confrérie : « non verbum e verbo, sed sensum exprimere de senso » — rendre le sens plutôt que les mots du texte.

« *Verbum e verbo* »

Quand il s'agit de rendre les mots du texte, il arrive à tous les traducteurs de se fourvoyer ci et là, mais ces accidents sont réparables, tout comme de vulgaires fautes d'orthographe ou de typographie. Les recettes sont assez simples : il faut disposer de bons dictionnaires et travailler de préférence avec des dictionnaires monolingues.

Le plus facile ce sont les expressions difficiles. Le plus difficile ce sont les expressions faciles. Je veux dire que les expressions abstruses et les termes rares se signalent d'eux-mêmes, on les voit de loin, ce sont des récifs dûment balisés, que

l'on négocie avec prudence, dictionnaire en main. Le piège, ce sont les mots d'apparence simple et courante, que l'on croit connaître parfaitement — alors que, dans le contexte qui nous occupe, ils peuvent relever en fait d'un vocabulaire technique ou spécialisé tout différent, ou d'un usage non-codifié de la langue parlée. J'avais pensé vous offrir quelques exemples de bourdes étonnantes commises par d'excellents traducteurs, pour vous montrer comment de profonds savants, habiles à débrouiller les plus complexes rébus philologiques dans le recueillement de leur bibliothèque, loin de la rue et de la vie, ont pu quelquefois tomber dans de très dérisoires panneaux — mais à quoi bon chercher des puces dans la crinière des lions ? Vous voyez certainement ce que je veux dire ce n'est au fond qu'une illustration du vieux principe de navigation : il est toujours dangereux de ne pas savoir sa position, mais *le pire est de ne pas savoir qu'on ne la sait pas*.

Mentionnons encore le problème particulier posé par les passages obscurs ou corrompus dans des textes archaïques. Certains traducteurs pèchent ici par excès d'ingéniosité : ils fabriquent du sens dans des passages qui n'en ont plus, et là où l'original est hermétique et raboteux, leur traduction donne une trompeuse impression de lucidité et de fluidité. Paulhan a bien commenté cela (à propos d'une traduction de *La voie et la vertu*) : « les meilleurs traducteurs sont ici les plus bêtes : ceux qui respectent l'obscurité et ne cherchent pas à comprendre ce dont il s'agit. »

« *Sensum exprimere de senso* »

Les fautes que l'on commet dans l'ordre du *verbum e verbo* sont vénielles et facilement réparables. Mais dans le domaine du *sensum exprimere de senso*, toutes les erreurs sont mortelles. On peut commettre des contresens — c'est inévitable —, mais ce qui est impardonnable ce sont les fautes de jugement et les fautes d'oreille. La façon dont un traducteur choisit de rendre les *titres* des ouvrages qu'il traduit peut bien illustrer cette question. Coindreau, encore une fois, fournit là-dessus des exemples intéressants : le titre du roman de William Styron, *Set this House on Fire* (qui, avec ses réminiscences bibliques, posait un problème délicat, magnifiquement résolu par la trouvaille de Coindreau : *La Proie des flammes*), si on devait le traduire *Fous le feu à la baraque*, deviendrait aussitôt un

titre pour la Série Noire ! Le titre de Steinbeck, *The Grapes of Wrath* est malencontreusement devenu *Les Raisins de la colère* : c'est sous ce titre, en effet, qu'une édition pirate belge avait imposé le livre durant la guerre, obligeant Coindreau à renoncer à la magnifique solution qu'il avait envisagée : *Le Ciel en sa fureur*. En anglais « grapes » possède un solennel écho biblique, dont l'allusion classique au vers de La Fontaine donne finalement le meilleur équivalent possible, tandis que la connotation française de « raisins » (songez aux « vignes du Seigneur ») évoque plutôt un joyeux univers bacchique et rabelaisien. *Wuthering Heights* d'Emily Brontë est devenu, dans la traduction de F. Delebecque, *Les Hauts de Hurlevent* : c'est un trait de génie. Coindreau explique pourquoi il a traduit *God's Little Acre* (E. Caldwell) en *Le petit arpent du bon Dieu* : « le petit arpent de Dieu » sonnait mal — (« arpent de Dieu » on dirait un juron canadien !) — « bon Dieu » correspond à la façon dont on imagine que le personnage central — vieux paysan paillard et papelard — s'exprimerait naturellement. En ce qui me concerne, pour le livre de Dana, *Two Years before the Mast*, l'expression « before the mast » traduite littéralement — « devant le mât », « en avant du mât » — n'a guère de sens en français. En anglais, naviguer « before the mast » veut dire naviguer en qualité de simple matelot, car sur les grands voiliers, le poste d'équipage occupait le gaillard d'avant, et les matelots, à moins de se trouver en service commandé, étaient strictement confinés dans l'espace situé « en avant du mât (de misaine) » (l'arrière du navire étant exclusivement réservé aux officiers et aux passagers). Traduire « deux ans de la vie d'un matelot » eût été trop explicite : il s'agissait de conserver une touche de ce jargon nautique dont Dana fait un si magnifique usage ; et comme il fallait de plus éviter la déplaisante assonance « deux ans » — « gaillard d'avant », j'ai finalement opté pour la solution « Deux années sur le gaillard d'avant ».

L'épreuve de la traduction

Il est possible de créer dans une langue que l'on ne connaît qu'imparfaitement (Conrad était encore loin d'avoir maîtrisé l'anglais à l'époque où il écrivait *Almayer's Folly*). Il est impossible de traduire dans une langue que l'on ne connaît qu'imparfaitement. Nulle activité littéraire n'exige une maîtrise aussi totale de la

langue dans laquelle on écrit — il faut en posséder le registre entier, il faut pouvoir en jouer sur tous les claviers, à tous les niveaux. Quand on compose, si l'on tombe sur un obstacle, on dispose de nombreuses esquives : on peut toujours aborder le sujet sous un autre angle ; à la limite, on peut même inventer autre chose ! Quand on traduit, par contre, les problèmes sont inamovibles — pas question de les éluder ou de les contourner — ils doivent tous être confrontés et résolus, un à un, là où on les rencontre.

La traduction ne met pas seulement à contribution toutes les ressources de l'écriture, c'est aussi *la forme suprême de la lecture*. Pour bien apprécier un texte, relire vaut mieux que lire, et apprendre par cœur vaut mieux que relire ; mais on ne le *possède* vraiment que si on le traduit.

Traduire implique d'abord une compréhension totale. Quand nous avons lu un texte avec intérêt, avec plaisir, avec émotion, nous présumons tout naturellement que nous l'avons entièrement compris... jusqu'au moment où nous entreprenons de le traduire. On découvre alors que, bien souvent, c'est le mouvement qu'un texte imprime à notre imagination et à notre sensibilité qui a tenu lieu de compréhension ; cela peut suffire pour soutenir l'attention du lecteur, mais le traducteur, lui, a besoin d'une fondation plus ferme sur laquelle asseoir son travail.

Bien sûr, les passages flous doivent être rendus de façon floue ; les passages obscurs doivent être rendus obscurément. Mais pour produire une obscurité et un flou adéquats, il faut au préalable que le traducteur ait percé très exactement tout ce qui se cachait sous ce brouillard.

Paradoxalement, il doit en savoir plus long que l'auteur lui-même, car ce dernier, emporté par l'inspiration, peut parfois se laisser intoxiquer par l'ivresse des mots. Ces transports-là sont interdits au traducteur, qui doit toujours demeurer froidement lucide. Un écrivain habile peut lancer de la poudre aux yeux de ses lecteurs, mais il ne saurait abuser son traducteur. Le travail de traduction est un impitoyable révélateur : il fouille l'envers de l'œuvre, il en découd les doublures, il en expose les ficelles. La traduction est le test le plus sévère auquel on puisse soumettre un livre. Dans une *prose discursive*, rien de ce qui a du sens n'est intraduisible ; corollaire : les passages intraduisibles se révèlent généralement

dénués de sens⁵. La traduction est un implacable détecteur de galimatias, une sonde à mesurer les fausses profondeurs. Un ouvrage peut nous avoir plu à première lecture, mais si sa séduction n'est pas de bon aloi, il ne résistera pas à l'épreuve de la traduction. Traduire un livre, c'est vivre dans son intimité pendant des mois et des années ; or, il en va de la fréquentation des livres comme de celle des personnes : l'intimité peut augmenter l'amour et le respect — elle peut aussi engendrer la désaffection et le mépris.

Le traduisible et l'intraduisible

Exemples d'auteurs facilement traduisibles : Simenon, Graham Greene⁶ — et de façon générale, tous les romanciers chez qui le récit se laisse dissocier du langage. Exemples d'écrivains difficilement traduisibles : Chardonne, Evelyn Waugh — et, de façon générale, tous les romanciers chez qui le récit est indissociable du langage. Pour les premiers, le langage n'est que l'instrument de la création ; pour les seconds, il en constitue la matière même. Plus une œuvre se rapproche du mode poétique, moins elle est traduisible. L'« idée » du poème ne se présente qu'à l'état d'incarnation verbale⁷ ; le poème ne saurait exister hors de ses mots, pas plus qu'un individu ne saurait exister hors de sa peau. (Il n'est pas tout à fait absurde de raconter un roman de Tolstoï ; il serait inconcevable de raconter un poème de Baudelaire !). La poésie est donc intraduisible par définition même (et aussi Goethe recommandait-il de la traduire *en prose*, pour prévenir toute illusion de la part du lecteur). Toutefois, il arrive qu'un poème dans une langue puisse inspirer *un autre* poème dans une autre langue. Il y a des miracles. L'existence du miracle n'infirmes pas celle des lois naturelles : il la confirme.

⁵ dans une prose discursive : j'insiste sur cette nuance. L'intraduisible poétique est d'une autre nature. J'en parle dans la section suivante.

⁶ Il m'est arrivé de lire des Simenon en anglais et des Greene en français. Certains de leurs romans m'ont laissé un souvenir extraordinairement vivace à quelque vingt-cinq ou trente ans de distance mais je serais curieusement incapable de dire lesquels j'ai lus dans l'original, et lesquels en traduction.

⁷ Degas disait à Valéry qu'il avait des tas d'idées de poèmes et qu'il était morfondu de ne pouvoir les écrire : et Valéry de répondre : « mais, mon cher Degas, ce n'est pas avec des idées qu'on fait un poème, c'est avec *des mots*. »

Traductions supérieures aux originaux

Je crois que c'est Gide qui remarquait d'un écrivain qu'il n'aimait pas : « Il gagne beaucoup à être traduit. »

Cette jolie méchanceté soulève la curieuse question des traducteurs qui améliorent les originaux. Les exemples abondent. Gabriel Garcia Marquez a dit que la traduction anglaise que Gregory Rabassa avait faite de *One Hundred Years of Solitude* était très supérieure à la version espagnole originale. J'ai parlé de Lin Shu plus haut ; non seulement *La Dame aux camélias* gagne à être lue en chinois, mais — si l'on en croit Arthur Waley — il en irait de même pour les romans de Dickens. Mais le cas le plus illustre est probablement celui de Baudelaire traducteur d'Edgar Poe. Les connaisseurs anglo-saxons qui lisent le français sont quasiment unanimes à préférer les traductions de Baudelaire aux originaux de Poe ; quant à ce dernier, ils le jugent généralement « ennuyeux, vulgaire et dénué d'oreille », et la façon dont, après Baudelaire, d'autres grands poètes français comme Mallarmé, Claudel et Valéry ont pu lui vouer un culte et prendre au sérieux son indigeste soupe de pseudo-science et de fantaisie métaphysique, demeure pour les critiques anglais et américains une source d'infinie perplexité.

Le fait est que ce sont les écrivains médiocres qui souvent se prêtent le mieux aux malentendus glorieux de la traduction et de l'exportation, tandis que les écrivains de génie résistent aux efforts des traducteurs. Du Fu, le plus grand et le plus parfait de tous les poètes chinois classiques, devient terne et illisible en traduction, tandis que son contemporain Hanshan dont l'œuvre plate et vulgaire fut — à juste titre — largement ignorée en Chine, a connu un prodigieux succès dans de savoureuses réincarnations poétiques au Japon, en Amérique et en France... Il arrive que la traduction opère comme un crible pervers : les vraies beautés lui échappent, tandis qu'elle confère une soudaine fraîcheur à des clichés éculés. La poésie de Mao Zedong, par exemple, a dû sa fortune non seulement au battage de la propagande et aux mythes politiques d'une certaine époque, mais aussi au fait qu'elle relève éminemment de cette catégorie d'œuvres qui « gagnent à être traduites » : la traduction efface leur vulgarité originelle. Dans son savoureux roman, *Pictures from an Institution*, Randall Jarrell dit d'un de ses personnages : « Il n'aurait jamais autant aimé la langue allemande s'il avait dû vraiment l'apprendre. *Il n'y a pas de bonheur comparable à celui de ne pouvoir distinguer un lieu commun*

d'une trouvaille de génie. » Et dans *Catcher in the Rye*, le jeune héros se méprend entièrement sur le sens d'un vers de Robert Burns (qui fournit à Salinger le titre de son roman) : ce merveilleux malentendu devient source pour lui d'un bonheur poétique beaucoup plus pur et plus profond que celui qu'il aurait pu tirer d'une lecture correcte du poème en question...

Au fond il y a tout un « Éloge du Contresens » qui resterait à faire.

Copyright © 1992 Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique. Tous droits réservés.

Pour citer cette communication :

Simon Leys, *L'expérience de la traduction littéraire : quelques observations [en ligne]*, Bruxelles, Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique, 1992. Disponible sur : < www.arllfb.be >